Böcklin



E. A. Seemanns Künstlermappen

17

Arnold Böcklin

Sechs farbige Wiedergaben seiner Werke

Mit einer Einführung von H. A. Schmid

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann

Verzeichnis der farbigen Nachbildungen

Die Jahrzehnte zwischen 1845 und 1880 waren in der deutschen Malerei eine Blütezeit, wie sie das Land seit den Tagen Dürers, Grünewalds und Holbeins nicht mehr erlebt hatte, sie waren keineswegs etwa „die Epoche der größten Geschmacklosigkeit". In diese Jahrzehnte fallen die reifsten Werke von Cornelius, Rethel, Ludwig Richter, Schwind und Spitzweg, aber auch die Jugendwerke von Thoma, Karl Haider, von Leibl und seinem Kreise und selbst die Erstlinge der Freilichtmalerei. Es waren aber vor allem die Meisterjahre von Böcklin und Feuerbach und gerade in den Werken von diesen und ihren Genossen dürfen wir einen ewigen Ruhm deutschen Geisteslebens erblicken. Freilich hatte keine Generation solche Mühe sich durchzusetzen wie diese. Es ging ähnlich wie auf politischem Gebiete vor 1870. In der Malerei sind die führenden Kräfte der Epoche aber erst in den achtziger Jahren durchgedrungen und es fehlte auch nachher nicht an solchen, welche die Großen geschmäht haben.

Böcklin ist der älteste dieser Schar und hat mit Feuerbach, der nur zwei Jahre jünger ist, das Schlimmste im Kampf mit der Welt erduldet. Elastischer an Körper und Geist, wie auch urwüchsiger in seiner Kunst, hat er freilich noch ein Greisenalter voll begeisterter Anerkennung erlebt, während Feuerbach und Marées bereits das Zeitliche gesegnet hatten.

Er befand sich zu der vorausgegangenen Generation von anerkannten Künstlern und Kunstliebhabern schon dadurch in einem Gegensatze, daß für ihn wie für Feuerbach die Farbe das hauptsächlichste Ausdrucksmittel war, aber das Entscheidende war vielleicht doch etwas anderes; er war zu sehr Künstler als daß seine Werke nicht von dem Bildungsphilisterium seiner Zeit als ein Schlag ins Gesicht, eine empörende Auflehnung gegen liebgewordene Anschauungen empfunden werden mußten. Man wollte in den Gemälden, die man in die gute Stube hing, die Leidenschaft verlämmert und die Farben nicht in wuchtigen Akkorden sehen. Daß das Große nur unter Schmerzen geboren wird, war jener Zeit nicht so bewußt wie der heutigen.

Böcklins Begabung zum Koloristen ist früh hervorgetreten, dagegen ist er erst allmählich zum Figurenmaler, zum Maler der Götter Griechenlands geworden. Er hat als Landschafter begonnen und ist aus der deutschen heroischen Landschaftsmalerei herausgewachsen. Als er freilich in den achtziger Jahren wegen seiner Spätwerke allgemein gefeiert wurde, erschien er vielen als ein Meteor aus unbekannten Welten ohne Zusammenhang mit unserem Sonnensystem, der plötzlich strahlend hervorgetreten war; aber das war unrichtig, das Gegenteil ist erwiesen. Die wenigen Zeitgenossen, die einen nachhaltigen Einfluß auf ihn ausgeübt haben, gehörten jener Richtung der deutschen Landschaftsmalerei an.

Er ist 1827 in Basel geboren als Sohn eines Kaufmanns, der sich aus eigener Kraft emporgearbeitet und die Tochter einer feingebildeten und auch etwas wohlhabenden Familie geheiratet hatte. Freilich war schon der Vater mehr zum Techniker und Erfinder als zum Händler veranlagt, und in den kritischen Jahren ist es den Eltern noch schwerer geworden, den Sohn zu unterstützen, als der Mutter Feuerbachs.

Künstlerische Anregung dagegen hat dieser schon früh gefunden. Die berühmten alten Kunstschätze der Stadt waren damals zwar weniger zugänglich wie heute, aber Böcklin hat sie schon als Knabe gesehen, auch genoß er einen tüchtigen Zeichenunterricht, namentlich hat aber die landschaftliche Umgebung der Stadt und zwar der Jura, unauslöschliche Erinnerungen in seinem Geiste hinterlassen, die später in veränderter Form aufgetaucht sind. Der Dichter der Familie war Schiller und daneben der alemannische Volksschriftsteller Joh. Peter Hebel, während Goethe dem reifen Meister näher gestanden hat. Die Schulbildung hätte Böcklin nicht ohne weiteres erlaubt, die Universität zu besuchen, aber er hat schon in jungen Jahren sehr viel gelesen; das Erbe der Antike war ein Teil seiner geistigen Habe in weit höherem Sinne als bei den meisten unter den Gebildetsten unserer Zeit und seine hohe literarische Bildung und seine starke musikalische Begabung sind später von entscheidendem Einfluß auf seine Kunst gewesen.

Im Jahre 1845 hatte er es nach hartem Kampfe durchgesetzt, Maler zu werden, und begab sich im Herbst an die Düsseldorfer Akademie, wo er sich an Joh. W. Schirmer

anschloß, dessen Landschaften mit biblischer Staffage in der Folgezeit noch große Begeisterung in ganz Deutschland erwecken sollten. Von Düsseldorf besuchte er auch im Frühjahr 1847 Antwerpen und Brüssel; im Winter 1847/48 war er in Genf bei dem damals berühmten Alpenmaler Alexander Calame, ging dann im Frühjahr 1848 nach Paris und war dort gerade Zeuge der Februarrevolution und des blutigen Arbeiteraufstandes im Juni. Herbst 1848 kehrte er wieder nach Basel zurück. Er hatte jetzt im ganzen kaum zwölf Monate akademischen Unterricht genossen und die Anregungen, die ihm in Paris hätten zufließen können, waren durch die Ereignisse der Revolutionszeit sehr beeinträchtigt worden. Bilder von einigen der großen Landschafter aus der Generation von 1830 hatte er wohl kennen gelernt. Eine sichtbare Nachwirkung ist aber in den Werken der Folgezeit nicht zu erkennen. Noch machten seine Arbeiten den Eindruck, als ob er ein Alpenmaler, etwas besser und moderner als Calame, werden sollte. Immerhin entstehen jetzt die ersten Gemälde, die einen Funken seiner späteren Größe verraten. Ein tragischer Unterton, der schon jetzt in seinen Arbeiten anklingt, mag auf die Eindrücke der Pariser Schreckenstage zurückzuführen sein. Im übrigen ist ein unbefriedigtes Ringen nach Lösungen, die ihm dunkel vorschwebten, für die anderthalb Jahre nach dem Pariser Aufenthalt besonders charakteristisch.

Seine Sehnsucht zog ihn nach Rom. Dahin waren fast alle gepilgert, die sich in seiner Vaterstadt in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Kunst hatten widmen wollen, Italien war für seinen älteren Freund Jakob Burckhardt das Land der Sehnsucht und der Offenbarung gewesen; dort hatte auch sein Lehrer Joh. Wilh. Schirmer Stil und Motive gefunden.

Frühjahr 1850 ist er selber dort eingezogen. Der Charakter der landschaftlichen Umgebung sagte ihm zu, weit mehr noch als der seiner Heimat. Die Denkmäler der vergangenen Zeiten regten seine Phantasie aufs mächtigste an. Künstlerisch wurde er in den ersten Jahren noch einmal durch einen etwas älteren deutschen Zeitgenossen gefördert, den Richterschüler Franz Dreber. Es begann nun auch wieder ein eifriges, anhaltendes Studium der Natur mit Feder, Blei und wohl auch in Farben und bald wuchs er über seinen Lehrer Schirmer und seine römischen Genossen hinaus.

Nach einem kurzen Aufenthalt in der Heimat im Jahre 1852 fand er in Rom 1853 die Gefährtin seines Künstlerlebens, die ihn zur Unsterblichkeit hinaufbegleiten sollte. Ihre Züge finden sich aber nur ausnahmsweise in seinen Bildern wieder. Sie war nicht, wie die Sage geht, Modell gewesen. Viele weibliche Wesen im Werke des Malers zeigen freilich den scharf ausgeprägten römischen Typus, der auch Frau Böcklin auszeichnete, aber nur selten haben diese Römerinnen mehr als die Rasse mit der Gattin gemein. In späteren Jahren erinnern einige Gesichter an die Töchter wie das der bekleideten Gestalt auf der in diesem Hefte wiedergegebenen „Frühlingshymne“ und möglicherweise einst auch die „Flora“. Recht viele sind aber auch Blondinen. Frau Böcklin war in fast klösterlicher Zucht unter der Obhut einer Verwandten aufgewachsen und, als der Maler um sie freite, auch erst sechzehn, zuletzt siebzehn Jahre alt. Die Heirat führte nur deshalb zu Kämpfen und Nöten, weil das Mädchen einen beleibten angehenden Bierbrauer hätte heiraten sollen, der Maler aber zwar schlank, und vom Studienzeichnen im Freien sonnengebräunt, aber arm und zur Fremdenindustrie viel zu bedeutend und außerdem noch ein Ketzer war. Die Frau stammte sogar aus einer ähnlichen sozialen Schicht wie der Mann, wenn auch die Unterschiede in Lebensauffassung, Temperament und Bildung zwischen dem nordischen Barbaren und der Römerin erheblich waren. Zu allem Unglück aber gab es in den sechziger Jahren in Rom, als Frau Böcklin ein Jahrzehnt oder länger verheiratet und als die Gattin eines deutschen Akademieprofessors in die Heimat zurückgekehrt war, ein vielbegehrtes Modell, „die Pascuccia“, das sich einiger Berühmtheit erfreute, und Frau Böcklin hatte als Mädchen Angela Pascucci geheißen.

In den Nöten und Entbehrungen der folgenden Jahre aber reifte Böcklins Frühstil aus und 1857 gegen Ende dieses ersten römischen Aufenthaltes übertreffen seine Gemälde durch die duftige, impressionistische Wiedergabe der Farben und die Gewalt und

Einheitlichkeit der Stimmung die gesamte vorausgegangene deutsche Landschaftsmalerei. Im Kreise der hervorragenden Künstler, die sich gegen Ende der fünfziger Jahre in Rom versammelt hatten und zu denen namentlich der junge Feuerbach und der junge Rh. Begas gehörten, machten seine Arbeiten auch einen gewaltigen Eindruck und er hoffte sich nun in seiner Heimat durchsetzen zu können — vorläufig zu seinem Unglück. In Basel fand er gar kein Verständnis. Einen Auftrag, in Hannover einen Speisesaal auszumalen, hat er zwar meisterhaft gelöst, aber es führte zum Zerwürfnis mit dem Besteller. In tiefstem Elend landet er schließlich Ende 1858 in München mit Frau und Kind, wird vom Typhus ergriffen, sucht zu vollenden, was an Bildern noch in Arbeit war, bis das Fieber ihn überwältigt und auf das Krankenlager wirft. Während sich allmählich menschenfreundliche Bekannte und auch völlig Fremde der verarmten Leute annehmen und der Meister schon auf dem Wege zur Genesung ist, wird der „Pan im Schilf" im Münchener Kunstverein ausgestellt und bereitet dem Versinkenden den ersten, großen, durchschlagenden Erfolg in Deutschland.

Das Bild war ein Meisterstück der Freilichtmalerei, entstanden ein Menschenalter bevor der Pleinairismus von Frankreich her in München einzog. Es war auch ein Meisterwerk der Stimmungsmalerei. Und eben war mit dem Aufkommen Pilotys die Zeit angebrochen, wo man solche Leistungen wenigstens verstehen konnte. Das Original wirkt noch moderner als unsere farbige Wiedergabe.

Mindestens zwei Jahrzehnte von jetzt an drohte dem neuentdeckten Maler zwar von Zeit zu Zeit wieder die Not; aber es blieb denn doch nicht bei der bloßen Anerkennung von Künstlern und Kunstliebhabern. Das Gemälde ist damals für die Neue Pinakothek erworben worden. Auch Schack fing an Bilder von ihm zu kaufen. Dies hat wesentlich dazu beigetragen, Böcklins Leben in den nächsten Jahren zu fristen und seinen Namen im Gedächtnis aller wach zu halten, die in München sich der Kunst widmeten oder dorthin um der Kunst willen pilgerten. Enthält doch die Galerie viele der packendsten Schöpfungen aus den besten Mannesjahren und einige der größten Meisterwerke. Wenn auch die Preise, die Schack zahlte, selbst für die Verhältnisse jener Zeit niedrig waren.

Böcklin wurde auch mit den besten unter den jüngeren deutschen Künstlern nach Weimar an die neu zu gründende Kunstakademie berufen. Das war ebenfalls von Bedeutung für ihn. Freilich konnte er es in der Gebundenheit einer kleinen Residenz, ohne die Landschaft, die ihn anregte, und ohne den ständigen Verkehr mit alter Kunst nicht lange aushalten, und er siedelte schon 1862 wieder nach Rom über. Aber die Professur hatte es ihm erlaubt, Atem zu holen, Ersparnisse zu machen, und er konnte sich nun auch in Italien etwas mehr und mit Muße umsehen. Ein ganzes Jahr verstrich mit Probieren und in kleineren Arbeiten. Was dann nach dieser Pause zustande kam, ist eine der herrlichsten Schöpfungen der deutschen Kunst, die dunklere der beiden Villen am Meer in der Schackgalerie. Es war auch ein entschiedener Schritt nach der Richtung, aus der später die gefeiertsten Werke hervorgegangen sind.

Diese Entwicklung wurde offenbar gefördert durch die Übersiedelung in die Vaterstadt (im Jahre 1866), wo ihm zwei monumentale Aufträge zuteil geworden sind, der Schmuck des Treppenhauses im Basler Museum und vorher, als Vorbereitung, die Bilder des Sarasinschen Gartensaales. Hier schmückte er eine geschlossene Rückwand mit einer lebensgroßen Figur in einer Nische und, zu deren Seiten, mit zwei italienischen Landschaften, die, viermal so groß wie die „Villen am Meer" der Schackgalerie, von geradezu überwältigender Wirkung sind. Es war eine „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" und ein „Gang nach Emmaus", zwei Kompositionen, die er später für Schack in kleinerem Maßstabe wiederholt hat.

Im Museum hatte Böcklin Fresken mit einem Dutzend und mehr lebensgroßen Figuren zu schaffen, und er verstand es, dieser Aufgabe gerecht zu werden, ohne daß die Komposition und das Kolorit jene fatale Ähnlichkeit mit den Werken der klassischen italienischen Kunst hätte, die sonst solchen deutschen Schöpfungen des 19. Jahrhunderts

eigen ist. Das zweite der drei Hauptbilder, die Flora mit ihren Kindern, ist wohl das Anmutigste, was die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts an Monumentalwerken aufzuweisen hat. Aber das Dreinreden der Auftraggeber verdarb ihm schließlich die Lust an dieser Arbeit und — was das schlimmste ist — an allen weiteren ähnlicher Art, obwohl seine Kunst nach dem Monumentalen hinstrebte. An den Nörglern hat er sich durch die gemalten Fratzen im Museum selber und durch die Sandsteinmasken der Basler Kunsthalle gerächt und er sah sich nach einem anderen Wohnsitz um. Er dachte ernstlich an Paris, siedelte aber dann 1871 nach München über und zog, Herbst 1874, wieder nach Italien, wie stets wenn er vom Norden aus irgendeinem Grunde genug hatte.

Immerhin muß die Größe der Basler Aufgaben den Schöpfer gesteigert und Kräfte geweckt haben, die vorher noch geschlummert hatten.

Noch in Basel ist, durch den Krieg von 1870 veranlaßt, der erste von vielen Entwürfen zu jenem früheren Kentaurenkampf entstanden, der ein Hauptwerk der Münchener Jahre und eine Vorstufe des Bildes ist, das unsere Wiedergabe zeigt. Die erste als Bild vollendete Schöpfung befindet sich jetzt in der Baseler Kunstsammlung. Hier tobt der Kampf auf dem schmalen Kamme eines Alpengipfels, so daß dem Unterliegenden der Sturz in unabsehbare Tiefen droht. Hinten steigt eine schimmernd weiße Gewitterwolke herauf und bildet einen prachtvollen Grund für die farbigen und ganz besonders farbenprächtig gemalten Leiber und die hin- und herwogenden Silhouetten der urweltlichen Gestalten. Dies Gemälde hat seinerzeit in Deutschland großes Aufsehen erregt. Es erschien auch eine Abbildung davon in der Illustrirten Zeitung, was für die Künstler, in denen wir heute die größten jener Jahre sehen, eine Ausnahme war. Das Aufsehen hat auch zu dem Auftrage geführt, dem wir die Wiederholung verdanken. Sie ist von etwas kleinerem Umfange, 1878 entstanden und befindet sich im Leipziger Privatbesitz. Der Schauplatz ist hier merkwürdigerweise wieder eine Hochebene, wie auf den Entwürfen; das Kolorit sehr herb und dunkel und deshalb nicht mehr für die Münchener Zeit, sondern für die ersten florentiner Jahre charakteristisch. An Stelle der weißen sind dunkle Gewitterwolken getreten. Die Figurengruppe ist aber entschieden noch einmal geschlossener und dadurch ausdrucksvoller geworden und Böcklin glaubte sein farbensprühendes Meisterwerk von 1873 übertroffen zu haben.

Je älter er wurde und je mehr unsägliches Leid den vielgeprüften Dulder schon heimgesucht hatte, desto häufiger kommt in seinen Werken der Humor zum Ausdruck, wenn seine elastische Natur wieder emporgeschnellt war. In übersprudelnder Laune, nicht mit Ingrimm, hat er in Basel an der Kunsthalle das Philisterium, mit Lächeln später in München und Florenz die bramarbasierenden Ritter des Orlando furioso geschildert, auch der alte Freund Pan oder ein nachdenklicher Kentaur dient jetzt gelegentlich seiner Freude am Komischen. Zu dieser Gruppe meist kleinerer Bilder gehört auch der „Pan zwischen zwei Säulen", der in den heiligen Hallen eines verfallenen Tempels sich seinen „Hausbedarf an Kunstgenuß" bereitet. Wo die Kultur verfällt, da hält wenigstens im Süden die üppig wuchernde Naturkraft wieder ihren Einzug.

In einer anderen Gruppe von Werken meist geringeren Umfangs dient dem Künstler ein menschliches Antlitz mit eigenartigem Gesichtsausdruck, ein Farbenakkord und etwa noch die Andeutung einer Landschaft dazu, eine Stimmung mehr elegischer Art auszudrücken. Hierher gehört die Flora im Besitze von Max Klinger aus dem Jahre 1875. Auch sonst ist in dieser Art von Stimmungsbildern meist eine weibliche Figur oder ein weiblicher Kopf dargestellt und sie gehen denn auch unter Titeln wie „Melancholie", „Muse", „Nymphe". Aber auch das berühmte Selbstbildnis mit dem Tode ist eine Schöpfung ähnlicher Art. Die Flora hört auf Klänge, die Ohr und Seele berühren, wie der Meister mit der Palette, dem der Tod sein Lied ins Ohr geigt, nur verkünden diese ihr das Erwachen der Natur, nicht den Untergang alles Zeitlichen. Mit einem Zartgefühl, das bei dem Schöpfer der Kentaurenkämpfe in Erstaunen setzt, sind dann Formen und Ausdruck, Gewandung und Blütenschmuck eines schönen, jungen und feinen Mädchens zusammengestimmt und aufs reizvollste durchgeführt.

Während der Künstler diese kleineren Bilder wohl beide im Jahre 1875 in Florenz schuf, hatte sich längst eine Entwicklung vorbereitet, die in den Hauptwerken dieses und der folgenden Jahre sehr deutlich in die Erscheinung tritt und bei dem ewig sich Wandelnden doch wohl die tiefgreifendste Veränderung der ganzen Künstlerlaufbahn bedeutete. In München waren neue Vorwürfe im Werke aufgetaucht. Es entstand das erste Meeresidyll. Böcklin ist jetzt zum Figurenmaler geworden. Das Dramatische wird häufiger und das Elegische erhält einen anderen Ton. In Florenz treten auch die charakteristischen Merkmale der florentinischen Landschaft, aber mehr die herberen als die lieblichen Züge derselben, an Stelle der Motive aus der römischen Campagna und aus dem Norden. Anderseits verläßt Böcklin die Ölmalerei, bedient sich von nun an verschiedener Temperaverfahren, er bevorzugt die Holztafel an Stelle der Leinwand. Schon in der Alten Pinakothek studiert er mit Leidenschaft die alten Deutschen und die alten Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts. Jetzt setzte er die Studien in Florenz fort, wozu die dortigen Sammlungen bekanntlich reiche Gelegenheit bieten.

Es war kein Zufall, daß sich Vorwürfe, Motive und anderseits die Technik änderten. Es hing mit einem Wandel oder besser vielleicht mit einer Klärung seiner Anschauungen zusammen. Es ändert sich auch sein Stil und entfernt sich von dem üblichen noch weit mehr als bisher. Es kamen jetzt die Jahre, in denen die Toteninseln entstanden sind und wirklich, das war vor ihm noch keinem eingefallen, mit Felswänden und Zypressen und einem glatten Meeresspiegel eine Stimmung vergleichbar mit der Wirkung ägyptischer Tempel zu erzielen. Die alten Motive werden zum Teil wieder aufgenommen, aber bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet und zum Zwecke einer schlagenden Wirkung vereinfacht. Es äußert sich das schon in den Linien, die die Komposition beherrschen. Es äußert sich vor allem in der Farbe. Das sprühende Kolorit der Münchener Jahre verschwindet und macht einer Farbengebung mit weniger Abstufungen und stärkeren Kontrasten Platz, zuerst sogar einem fast schwärzlichen Kolorit.

Als die „Wiesenquelle“ der Dresdener Galerie, die 1869 in Basel entstanden ist, in den neunziger Jahren auf Ausstellungen erschien, da glaubte ein Berichterstatter, der Meister sei noch in seinen alten Tagen unter die Impressionisten gegangen. Wirklich hat die Farbenfolge jenes Bildes und der lichte Gesamtton etwas Verwandtes mit dem Kolorit, das damals zunächst in Frankreich bei Manet und seinen Genossen aufkam. Vor den Bildern, die Böcklin jetzt seit 1875 schuf, würde niemand auf jene Vermutung gekommen sein. Der Künstler hat sich auch ganz bewußt von seiner eigenen frühen Auffassung abgewendet, gerade als von Frankreich her der Impressionismus seinen siegreichen Einzug in Deutschland hielt und als neue Offenbarung Nachfolge fand. Diese Richtung bevorzugte die grauen, blauen und violetten Töne, die man namentlich im Freien und bei Sonnenschein im Schatten der Ferne sieht. Sie will die Luft vor und zwischen Dingen malen, schiebt durch duftige Töne die Ferne zurück. Die Übergänge sind in impressionistischen Bildern zarter, die Abstufungen reicher, der Gesamtton im allgemeinen heller und kühler als in den Werken der vorausgegangenen Epoche. Das was Böcklin jetzt zu sagen hat, verlangte nach einem anderen Kolorit. Es kam bei ihm jetzt eine wahre Leidenschaft für Akkorde von intensiven Farbentönen zum Durchbruch, natürlich im Zusammenhang mit Veränderungen in den unergründlichen Tiefen seines Seelenlebens, und er fand die künstlerische Auffassung, die mit seiner jetzigen verwandt war, bei den stammverwandten Malern am Ober- und Niederrhein des ausgehenden Mittelalters aber auch noch bei Rubens.

Es interessierte ihn bei diesen Alten vieles, zunächst die Technik im engeren Sinne. Er bevorzugte unter anderem ein dünnflüssiges Malmittel und einen glatten Malgrund, wie diese Alten ihn verwendeten, damit er mit der Farbe zeichnen konnte. Denn ein Baum war für ihn kein bloßer Farbenfleck oder Stimmungseindruck. Er hatte im Gegenteil den Organismus alles Lebenden von jeher mit Interesse studiert und die Äste seiner Bäume sollten in seinen Bildern so wie in der Natur am Stamme sitzen. Auch das, was den Andächtigen an alten Altarbildern erbaut, der Ausdruck der Gesichter, die religiöse Stimmung, scheint ihn bei den Deutschen verwandter

berührt zu haben als bei den Italienern. Er bewunderte aber vor allem den Zusammenklang der leuchtenden, fast durchscheinenden ungetrübten Lokaltöne und beobachtete, wie diese alten Meister durch die Komposition die Wirkungen der Farben noch steigerten und, freilich auf eine andere Weise als es heute üblich ist, auch ihrerseits eine sehr starke Tiefenwirkung, das heißt perspektivische Wirkung erzielten. Die Mittel dieser alten und durch viele Generationen gesteigerten Kunst können hier nicht geschildert werden. Nur als eine Andeutung sei erwähnt, daß sie die Tiefenwirkung im allgemeinen mehr durch Gegensätze als durch Abstufungen erreichte. Böcklin ging auf diesem Wege weiter.

Die dritte Fassung der Hochzeitsreise, die 1878 entstanden ist und sich jetzt in der Nationalgalerie in Berlin befindet, gibt eine gute Vorstellung vom Kolorit dieser Jahre. Der Eindruck des Bildes hat nichts mit dem alter deutscher Altargemälde gemein, nur in den allgemeinsten Prinzipien liegt die Verwandtschaft. Das Anziehende beruht nun hier auf dem Blicke in die Tiefe mit dem leuchtenden Hain am blauen See, nach dem sich die junge Frau sehnt. Dahin sollen auch die Blicke des Beschauers gezogen werden und sie werden es. Der Meister bewirkt das durch die Kunst, mit der er den hellsten Fleck und die intensivste Farbe, das Blau, in die Ferne geschoben hat. Um diese Wirkung zu erzielen, hat er aber die Töne des Vordergrundes so dunkel gehalten und die Einzelheiten so scharf gezeichnet, wie es der Impressionismus als unwahr und wohl auch als geschmacklos empfunden hätte. Aber das Gemälde übt eine suggestive Wirkung aus, die zu allen Zeiten selten ist, und um die den Schöpfer jeder Künstler beneiden könnte.

Böcklin ist bei diesem Kolorit nicht stehen geblieben. Er wird wieder heller und zwar schon in Florenz, nähert sich auch in der Auswahl der Farben etwas den alten Deutschen und Niederländern und erreicht sogar in Zürich einen blühenden Reichtum und eine Pracht des Kolorits, die seine alten Lehrmeister noch übertrifft. Er ist 1885 dorthin gezogen, und was Gottfried Keller zur Feier des sechzigsten Geburtstages von Böcklin gesungen hat:

> Seit Du bei uns eingezogen
> Und dein leichtes Haus gebaut,
> Schau'n wir einen Irisbogen,
> Ob der hellste Himmel blaut.

gilt erst recht für den Stil der Züricher Zeit.

Die „Frühlingshymne" des Leipziger Museums ist eines der bezeichnendsten Beispiele dieser Kunst farbig zu sein. Ganz erstaunlich ist auch, wie in dem Bilde mit nie versagender Sicherheit der Eindruck erzielt ist, daß sich die Gestalten vom Hintergrunde abheben, daß klare durchsichtige Frühlingsluft die Mädchen umgibt und durch die Bäume fächelt, obwohl auch der Mittelgrund in sehr kräftigen und leuchtenden Farben gehalten ist. Das ist nun freilich nur vor dem Originale voll zu genießen. Aber von den jubilierenden Akkorden gibt die Abbildung eine recht gute Vorstellung. Der Titel, den das Gemälde durch irgendeinen Zufall erhalten hat, ist aber nicht glücklich. Daß der Frühling in Natur und Menschenherzen dargestellt ist, das zeigen die Mädchen, die Tulpen, die Amoretten und das frische Grün, aber die dargestellten Menschen äußern gerade in diesem Bilde ihre Freude nicht durch Musik, Gesang oder Hymnen, wie es doch sonst in Böcklins Bildern die Regel ist.

Im Jahre 1892 traf den Meister ein erster Schlaganfall; er kehrte nach Italien zurück, um sich am Meere, das ihm so oft Heilung von leichteren Gebrechen gebracht hatte, Genesung zu holen; kaufte sich später eine Villa am Abhang von Fiesole bei San Domenico und hat hier seinen Lebensabend beschlossen. Gerade in der letzten Zeit war nämlich seine Volkstümlichkeit und waren damit auch die Preise seiner Bilder ganz überraschend gestiegen und in einigen Fällen war ihm dies selber zu Gute gekommen. In Fiesole hat er auch den Lenz und die Liebe noch einmal in einem größeren Gemälde verherrlicht, aber im Allgemeinen müssen es düstere Bilder gewesen sein, die seine Phantasie beherrschten, und er hat ja auch das tragische Los wirklich schöpferischer Künstlernaturen wie wenige auskosten müssen.

H. A. Schmid.



1. Flora (Leipzig)



2. The Wedding Journey (Berlin)



3. Pan among the Reeds (Munich)



4. The Struggle of the Centaurs (Leipzig)



5. Idyll (Munich)



6. Spring Song (Leipzig)